IL VOLTO DI GIULIA FARNESE
UN MISTERO INFINITO

di Romualdo Luzi e Patrizia Rosini

Banca Dati “Nuovo Rinascimento”
www.nuovorinascimento.org

immesso in rete il 26 novembre 2013

PARTE PRIMA

di Patrizia Rosini

Ciascuno di noi, semplice lettore o studioso che sia, desidererebbe poter vedere il volto bello e dolce di una eroina dei romanzi, oppure lo sguardo altero e forte di un paladino, avventuriero, principe o chiunque altro incarni le emozioni che suscitano le parole di un libro. Ebbene, poche leggende sono state tramandate nei secoli così suggestive come quella che raffigura la donna più bella del Rinascimento italiano: Giulia Farnese, o meglio, "Giulia la bella". Di lei hanno parlato Stendhal e Gabriele D'Annunzio, studiosi di professione e ricercatori appassionati; ma di lei hanno parlato soprattutto coloro, uomini e donne, che hanno avuto modo d'incontrarla nelle corti italiane della sua epoca:

> [...] M(adonn)a Iulia /e ingrasata efatta vna Cosa bellisima e i(n)mia presenza siscapiglio efecesi aco(n)ciare ichapellj e il chapo liq(u)ali lidavano giu apie cheno(n)uidj vna eta epiu belly e vno Cuffione di re(n)sa edipoy disop(r)a vna certa rete Come fum(m)o co(n) certi p(r)ofili d(or)o che(n)vero pareva vnosole che arey paghato gra(n) Cosa fussi stato p(re)se(n)te [...].[1]

Sono queste le ammirate parole del fiorentino Lorenzo Pucci, fratello di Puccio, cognato di Giulia perché sposato a sua sorella Gerolama Farnese. Ebbene le frasi trascritte raccontano di una donna che aveva tanta eleganza e tanto fascino da riuscire indimenticabile anche per un uomo abituato a frequentare le dame delle corti italiane. D'altra parte Giulia doveva essere davvero speciale se ancora oggi c'è chi parla di lei, chiedendosi che volto avesse – a prescindere dalla naturale curiosità che può suscitare la relazione che ebbe con Rodrigo Borgia (1432-1503), prima cardinale e in seguito pa-

---

[1] Lettera di Lorenzo Pucci da Roma, 24 dic. 1493, in *Regesto dei documenti di Giulia Farnese*, a cura di D. Romei e P. Rosini, [Raleigh], Lulu, 2012, p. 88. C. Fornari così parafrasa lo stesso brano: «Madonna Giulia [dopo la maternità] è ingrassata e si è fatta bellissima. In mia presenza si sciolse i capelli e se li fece acconciare; le giungevano ai piedi: nulla di simile vidi mai. Ha la più bella capigliatura che si possa immaginare. Portava in capo un ciuffone di rensa, con sopra una reticella leggera come il fumo con certi profili d'oro; sembrava davvero un sole [...]» (*Giulia Farnese, una donna schiava della propria bellezza*, Parma, Silva ed., 1995, p. 100).

pa Alessandro VI – dal momento che nessun ritratto certo è giunto ai giorni nostri.

La Farnese nacque, quasi certamente, a Capodimonte, sul lago di Bolsena, nel 1475 ca., da Pierluigi Farnese il Vecchio (1435?-1478?), signore di vari feudi del viterbese, e Giovannella Caetani (n. 1446?), figlia del duca di Sermoneta, potente famiglia romana che, oltre ad annoverare tra gli avi due papi[2], deteneva il controllo della via Appia. Questa unione vide nascere anche un altro personaggio importante: Alessandro Farnese (1468-1549), divenuto papa Paolo III nel 1534.

Certamente Giovannella Caetani, forse anche più di Pierluigi Farnese, si adoperò affinché i suoi figli potessero giocare un ruolo preminente e vantaggioso per tutta la famiglia, che, infatti, ne trasse non pochi benefici. Il giovane Alessandro venne accolto a Firenze, alla corte di Lorenzo de' Medici, il Magnifico, dove studiò con i suoi giovani figli, ne divenne amico e con loro annodò un legame politico che durò tutta la vita. L'adolescente Giulia, invece, era attesa dalla Roma papale, intrigante e dissoluta, miraggio di potere per ogni famiglia nobile dello stato pontificio.

Nella capitale Giulia venne per sposare Orsino Orsini (1473-1500) figlio di Ludovico Migliorati Orsini e della catalana Adriana de Mila (†1505), lontana parente del cardinale Rodrigo Borgia (ma da tutti conosciuta come sua nipote). La bellissima Farnese comparve per la prima volta sulla scena nel maggio 1489, il giorno del suo matrimonio[3], avvenuto nella splendida cornice della proprietà romana del cardinale, oggi palazzo Sforza Cesarini. Di lì a poco sarebbe divenuta la favorita del cardinale, il quale, nonostante i suoi cinquantasette anni, se ne innamorò perdutamente. La Farnese non mancò di sfruttare l'occasione che il destino (e i parenti) le fecero incontrare, tanto da divenire il tramite delle richieste di tanti personaggi che a lei si rivolgevano per chiedere favori al Borgia, il quale, nel frattempo, era divenuto papa. Nel 1493 suo fratello Alessandro, su intercessione della sorella, riuscì ad ottenere la tanto ambita porpora cardinalizia.

La relazione di Giulia con il papa è documentata, fra l'altro, da alcune lettere che gli amanti si scambiarono in occasione del matrimonio di Lucrezia Borgia (1480-1519) con Giovanni Sforza (1466-1510), signore di Pesa-

---

[2] Papa Gelasio II (Giovanni Caetani, 1118-1119) e il grande Bonifacio VIII (Benedetto Caetani, 1294-1303), che istituì il primo Giubileo della storia nel 1300. Cfr. A. SABA, C. CASTIGLIONI, *Storia dei Papi,* Torino, Utet, 1966, vol. I, p. 637-639, vol. II, pp. 3-26.

[3] Il rogito si trova in Archivio di Stato di Roma, fondo Notai Capitolini, notaio Camillo Beneinbene, vol. 176, cc. 631*r*-632*v*.

ro[4], quando Giulia, accompagnata dalla suocera Adriana de Mila, la figlioletta Laura (1492-1533?) di due anni e la sorella Gerolama (1464/68-1504), partecipò alla vita della corte pesarese che accoglieva la figlia del papa con grandi festeggiamenti. Di lì a qualche mese la relazione terminò: nonostante che il Borgia cercasse con tutti i mezzi di riportare a sé la bella Giulia, costei riuscì a distaccarsi dalla vita romana per ritirarsi nel suo castello di Bassanello (oggi Vasanello), nel viterbese. Rimase vedova nel 1500, quando lo sfortunato Orsino Orsini rimase travolto, mentre dormiva nel suo letto, dalla caduta del soffitto. Giulia si risposò nel 1506, forse questa volta per amore, con un nobile napoletano, Giovanni Capece Bozzuto (†1517), con il quale visse nel feudo di Carbognano, ricevuto in eredità dal primo marito, lasciando che Bassanello divenisse proprietà della figlia Laura, che nel 1505 aveva sposato in Vaticano, con grande sfarzo, il nipote di papa Giulio II, Niccolò Franciotti Della Rovere.

L'ultima parte della sua vita fu dedicata alla cura del suo feudo, alla costruzione della chiesa di Santa Maria a Carbognano, all'abbellimento del suo palazzo (1505-1518 ca.) che fece ristrutturare ed affrescare con un ciclo pittorico davvero misterioso, composto da numerose raffigurazioni di dame con l'unicorno, stemmi Farnese, Caetani (fig. 6), Della Rovere, motivi a grottesche, con frasi ermetiche ancora oggi non decifrate. La sua vita fu dedicata anche ad opere di beneficenza; le sue ultime volontà testamentarie manifestano il suo amore per le donne che la servirono e le ragazze del suo feudo e la bontà d'animo di una donna che desiderava già a quell'epoca una libertà e un'indipendenza femminile che lascia commosso chiunque legga con attenzione le antiche formule rituali del documento notarile[5]. Giulia morì a Roma il 23 marzo 1524[6], forse per una malattia improvvisa (polmonite?), nella sua casa adiacente alla chiesa di San Girolamo e al palazzo Farnese (all'epoca ancora in fase di costruzione), come si rileva dal suo testamento rogato il precedente 14 marzo[7].

---

[4] Oltre che nel *Regesto* cit., si leggomo anche in G.B. PICOTTI, *Nuovi studi e documenti intorno a Papa Alessandro VI*, in «Rivista di storia della Chiesa in Italia», VI, 2 (1951).

[5] Cfr. N. RUSPOLI, *Giulia Bella Farnese. La Viaggiatrice del tempo*, Milano, Lampi di Stampa, 2003.

[6] C. FORNARI, *Giulia Farnese* cit., p. 242, messaggio del 23 marzo dell'oratore veneziano Marco Foscari: «la sorella del cardinale Farnese, Madonna Julia, già amante del Papa Alessandro, è morta».

[7] *Testamentum Domine Iulie,* Archivio di Stato di Napoli, A.S.N., busta 2071, fasc, 3, cc. 57-65, in *Regesto* cit., pp. 331-352.

Fig. 1a. Monumento di Pietro Farnese, part. (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo).

Fig. 1b. Monumento di Pietro Farnese, part. (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo).

Fig. 2. Sarcofago romano del II secolo d.C. (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo).

Dapprima certamente il giglio, poi l'unicorno (almeno dalla metà del sec. XV), furono le rappresentazioni araldiche per eccellenza adottate dai

Farnese[8], anche se non possiamo sottacere lo strano animale stilizzato (lupo?) che appare scolpito, associato al giglio, (fig. 1a) su di un lato del monumento marmoreo di Pietro Farnese eretto nel 1363, ancora oggi conserva-
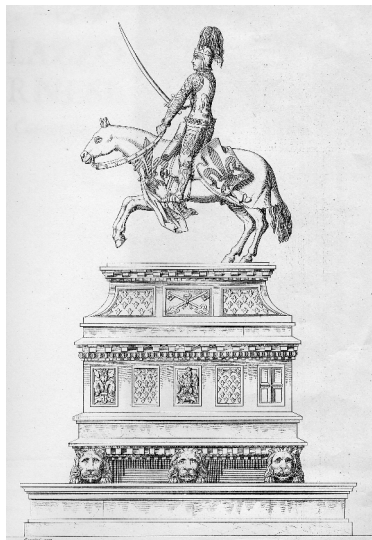
Fig. 3. Monumento sepolcrale di Pietro Farnese nella sua completezza. Incisione di Gozzini.

to nel museo dell'Opera di Firenze, dono della città al suo valoroso condottiero. Il monumento, realizzato riutilizzando un'urna romana, è un tripudio di gigli scolpiti e colorati d'azzurro (figg. 1a, 2 e 3).[9] L'uno e l'altro simbo-

[8] Cfr. R. LUZI, *...e per impresa una vergine col liocorno,* in *Nel segno del giglio. Ceramiche per i Farnese,* Viterbo, Faul, 1993, p. 55-60.

[9] Il monumento funebre, di maestranza fiorentina, in parte dipinto e dorato, era collocato nel Duomo di Santa Maria del Fiore, sulla parete a sinistra della porta "del campanile". Celebrava Pietro Farnese, morto nel 1363 mentre combatteva per Firenze. L'arca sepolcrale di epoca romana, è decorata con il mito di Fetonte. Il monumento era completato dalla statua equestre del condottiero, eseguita in cartapesta, andata perduta nell'alluvione del 1966. Cfr. l'incisione del Gozzini in F. ODORICI, *I Farnese di Parma,* nella raccolta di P. LITTA, *Famiglie celebri italiane*, Milano, 1860-1868, e A. MINTO, *L'arca marmorea del monumento funerario di Pietro Farnese in Santa Maria del Fiore*, in *Note archeologiche fiorentine,* Atti dell'Accademia fiorentina di scienze morali La Colombaria, 9 (1947), pp. 369-380, tav. f.t.

lo diverranno le “armi” dei Farnese, che la famiglia adottò fino alla sua e-stinzione con Elisabetta Farnese (1692-1766), regina di Spagna.

Fig. 4. Castello di Carbognano (VT), particolare di affresco. Si notino i gigli dei Farnese e l’aquila dei Caetani (foto cortesia Claudia Chirieletti).

Dunque anche Giulia adottò l’unicorno e lo fece diventare parte della propria rappresentazione araldica (figg. 4 e 8), decorando con questa immagine prima i suoi appartamenti della casa coniugale nel castello Orsini a Bassanello (oggi Vasanello) (figg. 7-10); poi, una volta ceduto quest’ultimo alla figlia Laura, adottò questo simbolo nella sua casa di Carbognano. Dappertutto è visibile la figurazione fantastica dell’animale “magico”, furibondo e inavvicinabile se non da una giovane vergine: forse lei, bella e adolescente, che riuscì ad “imbrigliare” con l’amore il potente papa Borgia. Un’araba fenice che risorge dalle ceneri, inserita nei fregi e tra le dame con l’unicorno, ci ricorda la seconda parte della vita di Giulia, ormai non più cortigiana, bensì signora e padrona del suo feudo, libera, ricca e indipendente, ormai “purificata” dalla vita scandalosa della Roma papale (fig. 5).

Fig. 5 - Castello di Carbognano. Al centro l’araba fenice che risorge fra due liocorni (foto cortesia Claudia Chirieletti).

Fig. 6 - Castello di Carbognano, stemma Farnese-Caetani (foto cortesia Claudia Chirieletti).

Fig. 7. Vasanello, Castello Orsini, stemma Farnese-Caetani (si ringrazia la marchesa Elena Misciattelli per la gentile concessione a pubblicare questa immagine e le tre seguenti).

Fig. 8. Vasanello, Castello Orsini, affresco, particolare di unicorni e gigli farnesiani con stemma Caetani.

Fig. 9. Vasanello, Castello Orsini, particolare del soffitto ligneo del salone.

Fig. 10. Vasanello, Castello Orsini, particolare di unicorni e gigli nel soffitto ligneo della stanza di Giulia Farnese.

Anche suo fratello Alessandro, divenuto cardinale (1493) grazie a Giulia e successivamente salito al soglio pontificio con il nome di Paolo III (1534), utilizzò molto il soggetto di “dame” e “unicorni” in varie opere d’arte che commissionò ai migliori artisti dell’epoca. Egli non dimenticò di essere grato alle donne di famiglia, tanto che, a mio parere, potrebbe aver fatto inserire due dei loro volti nelle dame raffigurate nella sala adiacente alla sua camera da letto a Castel Sant’Angelo, meglio nota con il nome di “Sala di Perseo”: probabilmente la sorella Giulia e la madre dei suoi figli, Silvia Ruffini.

Fig. 11.Roma, palazzo Rondanini, Allegoria del Battesimo, part., 1544-1555? (Silvia Ruffini?).

Fig. 12. Perin del Vaga, Sala del Perseo, part., Roma, Castel Sant'Angelo, 1545-1547 (Silvia Ruffini?).

L'appartamento fu affrescato da Perin del Vaga (1501-1547) ed iniziato due anni prima della morte dell'artista. Nella sala si rappresenta un tema fortemente voluto dal Farnese. Il papa si identifica in Perseo, eroe mitologico che combatte contro i mostri, così come il pontefice combatte contro il male dell'eresia. Nelle scene non mancano donne associate ad unicorni. Conviene qui ricordare che questo animale leggendario, oltre ad essere simbolo araldico farnesiano, fu adottato, con beneplacito di Paolo III, dal cardinale Tiberio Crispo (1498-1566), cameriere segreto del papa nonché figlio di Silvia Ruffini[10], la vedova che aveva dato a Paolo III (quando era ancora

---

[10] Di lei non abbiamo che poche notizie. Nata a Roma, sposò Giovanni Battista Crispo, dal quale ebbe tre figli maschi, tra cui Tiberio, nato a Roma il 31 gennaio 1498. Abitava nel rione Colonna e partorì Costanza, prima figlia di Paolo III nel 1500, quando era ancora vivo il marito, che risulta morto nell'aprile del 1501. Fu probabilmente presentata al Farnese dal fratello Giacomo Ruffini che compare nei patti dotali del 1499 di Laura Orsini, figlia di Giulia Farnese e Orsino Orsini, con Federico Farnese, per i quali si adoperò lo zio Alessandro, anche se poi vennero annullati. La Ruffini visse sempre nell'ombra come concubina del Farnese, ma fu ben introdotta nella nobiltà romana come madre del cardinale Tiberio Crispo, forse figlio anche lui di Alessandro. Morì a Roma il 5 dicembre del 1561 e fu sepolta nella tomba di famiglia al Pantheon il 14 gennaio 1562. Cfr. R. ZAPPERI, *La leggenda del*

cardinale), ben quattro figli: Costanza (1500-1545), Pierluigi (1503-1547), Paolo (1504-1505) e Ranuccio (1509-1529). Troviamo, infatti, che il cardinale Crispo fece affrescare il suo bellissimo palazzo di Bolsena, oggi palazzo Del Drago, proprio dagli stessi artisti che coadiuvarono Perin del Vaga a Castel Sant'Angelo, riproponendo anche le stesse raffigurazioni, compresa la "Sala del Perseo"[11]. Stessa cosa fece nel suo palazzo romano (l'attuale palazzo Rondanini in via del Corso), che fece ristrutturare con i 600 scudi che Paolo III gli donò[12]. Anche qui ritroviamo scene "farnesiane" con il papa che incorona il figlio Pier Luigi duca di Parma e Piacenza e varie donne che rappresentano allegorie della chiesa, della religione e della forza[13] (fig. 11). In questo caso le pitture furono affidate a Raffaellino del Colle (1495-1556).

Fig. 13. Bolsena, Palazzo Crispo, soffitto ligneo, part. (Silvia Ruffini?).

Fig. 14. F. Salviati, affresco della cappella del Pallio, part., Roma, Palazzo della Cancelleria (Silvia Ruffini?).

papa Paolo III. Arte e censura nella Roma pontificia, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 25-35.

[11] Cfr: A. DE ROMANIS, *Il Palazzo di Tiberio Crispo a Bolsena*, Roma, De Luca, 1995.

[12] Cfr. G. DI CAPUA, *Progetto di restauro conservativo della proprietà immobiliare al primo piano del palazzo nobile di Piazza Rondanini a Roma*, pp. 30-31 [www.crui.it/data/allegati/links/799/palazzo_rondanini_ en.pdf].

[13] Ivi, p. 29.

Personalmente ritengo possibile che le donne raffigurate rappresentino tutte Silvia Ruffini. I tratti fisionomici sono molto simili, compreso il profilo del naso che è identico in tutti i ritratti. Silvia fu la donna alla quale Paolo III doveva la sicura discendenza della famiglia Farnese, che, con la prematura morte senza eredi del primogenito Angelo Farnese (1465-1494), sposato con Lella Orsini di Pitigliano, era messa a rischio. Non si può escludere che il Farnese celasse il desiderio di poter vivere come un principe ereditario con tanto di prole... Ed effettivamente questo fece, pur vestendo l'abito talare. Per Silvia, dunque, c'è la gratitudine per la paternità concessagli e per Giulia, invece, quella dell'intercessione presso il Borgia che gli aveva concesso la porpora cardinalizia.

C'è però da sottolineare che, oltre a Paolo III, anche il cardinale Crispo fu sempre molto devoto a sua madre Silvia Ruffini, tanto da ricordarla, secondo me, in un medaglione dipinto sul soffitto del suo palazzo di Bolsena (lo aveva già ipotizzato lo Zapperi)[14] (fig. 13) e nell'affresco del battesimo nel palazzo romano (fig. 11). Anche il cardinale Alessandro Farnese jr (1520-1589), che di lei fu nipote amorevole e riconoscente, potrebbe aver suggerito, forse, l'inserimento del suo volto nell'affresco di Francesco Salviati (1510-1563) nella sua cappella privata del palazzo della Cancelleria[15] e nella miniatura del suo splendido "libro d'ore", realizzato dal grande artista Giulio Clovio (1498–1578)[16] (fig. 15).

Proprio il Clovio ed il Salviati furono molto vicini alla famiglia Farnese ed è questo legame che ci fa pensare che la riproduzione del volto della Ruffini, da loro ben conosciuta, sia molto probabile. Qui ricordiamo che le cronache dell'epoca ci raccontano la partecipazione di Silvia ad una sontuosa festa voluta dal cardinale Alessandro Farnese jr, proprio al palazzo della Cancelleria.[17]

---

[14] Cfr. R. ZAPPERI, *La leggenda* cit.

[15] Cfr. I. CHENEY, *Francesco de' Rossi detto il Salviati*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, *ad vocem*: «[...] pur tuttavia le sue opere furono ampiamente ammirate nei circoli intellettuali del tempo ed in particolare i Farnese si dimostrarono dei mecenati fedeli».

[16] Cfr. P. ROSINI, *Viaggio nel Rinascimento tra i Farnese e Caetani*, nella Banca Dati Telematica "Nuovo Rinascimento" [www.nuovorinascimento.org], pp. 102-103.

[17] R. ZAPPERI, op. cit., p. 30.

Fig. 15. Giulio Clovio, Libro d'ore Farnese. Particolare con Maria che visita Elisabetta.

Fig. 16. Salviati, affresco cappella del Pallio. Particolare girato in modo speculare.

Tornando a Giulia, certamente il suo volto è stato cercato invano tra le opere "farnesiane" più note; altri hanno invece pensato di riconoscerla nella *Dama con liocorno* di Raffaello Sanzio (1506). Ma la dama bionda con occhi azzurri di Raffaello[18], mai potrebbe essere la bruna Farnese. Eccola infatti descritta da Giacomo Dragoni in una lettera del 1494, indirizzata a Cesare Borgia, mentre viene messa a confronto con Caterina Gonzaga (n. 1472?), che come lei partecipava ai festeggiamenti per le nozze di Lucrezia con Giovanni Sforza nella corte di Pesaro:

> [...] Giulia perse [la gara] per bellezza del corpo; gareggiano per il volto. Il colorito bruno e gli occhi neri e il volto arrotondato e un certo ardore ornano Giulia; il candore della pelle e gli occhi azzurri, nei quali ci si può specchiare come in uno specchio, e una certa avvenenza degna di onore ornano la Gonzaga. Il colorito bruno ebbe la peggio rispetto al candore e l'ardore rispetto all'avvenenza; gareggiano per gli occhi; giustamente perse Giulia; infatti ha un volto meno regolare di quanto si richieda; né si lasciò irrisolta la gara degli occhi. Infatti il volgo preferisce gli occhi neri e i raffinati gli azzurri. [...] Mentre si discuteva delle labbra di ciascuna (c'era chi imputava le labbra di Giulia di una certa asimmetria; c'era chi lo negava e temeva che alle labbra della Gonzaga si dovesse rimproverare un'eccessiva sottigliezza; e c'era chi negava questo con ostinazione), un buffone si mise a ridere e disse: «Di che discutete, se non avete visto tutto?»[19]

---

[18] Si veda, in proposito, la seconda parte di questo lavoro.

[19] *Regesto*..., cit., pp. 132-133.

In ogni caso è ragionevole credere che Giulia si sia fatta ritrarre in opere che probabilmente si "nascondono" in qualche museo, chiesa o palazzo privato senza che nessuno abbia avuto modo di riconoscerla o anche solo lontanamente immaginare che la dama raffigurata potesse essere la donna più chiacchierata ed ammirata del Rinascimento italiano.

Ebbene, io ho voluto cercarla proprio partendo dalle opere sconosciute ai più, aiutata anche da Claudia Chirielietti, la quale, con grande spirito di amicizia e di collaborazione mi ha fornito le immagini del castello e delle due chiese del paese di Carbognano, nel Viterbese, dove Giulia visse e a cui rimase legata fino alla sua morte.

A prescindere dal colore biondo dei capelli, molto in voga a quel tempo per le dame di tutta Europa, che spesso era il prodotto di una banale tintura e che quindi non ha un particolare significato, credo che si possa azzardare l'identificazione di alcuni particolari fisionomici che si possono riferire al volto di Giulia: il naso che, in tutti i ritratti che andremo a confrontare, è sottile, diritto e regolare, la bocca ben delineata ma un po' asimmetrica, il mento accentuato, con una fossetta che ingentilisce il volto.

Andiamo a vedere dunque le opere che potrebbero rappresentare Giulia, sia per somiglianze tra loro dei volti, sia per le simbologie e le topografie appartenenti alla bellissima Farnese.

Cominciamo con una delle numerose dame con l'unicorno (e forse la più bella di tutte) affrescate da Perin del Vaga nella Sala di Perseo a Castel Sant'Angelo (voluta, come si è detto, da Paolo III, fratello di Giulia), che con sguardo dolce e pudico accoglie sopra il suo grembo il mitico animale (figg. 17 e 34). Guardando bene quel volto non si può fare a meno di notare l'incredibile somiglianza con quello della dama dell'unicorno che il Domenichino affrescò, nel 1602, sopra la porta d'ingresso della splendida Galleria Carracci di palazzo Farnese a Roma (fig. 18). Le dame raffigurate hanno il volto e l'acconciatura uguale, lo stesso mento pronunciato ed infine la medesima posizione della testa. La seconda imita la prima o risalgono a un modello comune? In ogni caso le due immagini trovano un ulteriore possibile riscontro nel volto di un discepolo inserito nel mosaico absidale della basilica romana di Santa Pudenziana (fig. 19)[20], accanto a Paolo III, fratello

[20] Il mosaico absidale del IV secolo d.C. subì un crollo durante i lavori di restauro, fatti realizzare dal cardinale Enrico Caetani, titolare della basilica negli anni '80 del Cinquecento. Il cardinale decise quindi di far affrescare a finto mosaico la parte destra andata perduta e che originariamente rappresentava i discepoli con il Cristo benedicente posto al centro dell'ab-

di Giulia, Pier Luigi suo nipote, Vittoria sua pronipote e san Francesco Saverio nel ruolo di protettore della famiglia Farnese.

A Carbognano troviamo, oltre alle dame con l'unicorno di cui abbiamo già parlato, due volti di madonna che possono far pensare alla Farnese, considerato, tra l'altro, che dovrebbe essere stata proprio lei la committente delle opere.

Si coglie qui l'occasione per segnalare che l'opera di Antonio del Massaro detto il Pastura (1450-1516), la vergine con bambino collocata nella chiesa della Madonna della Valle a Carbognano[21], attualmente versa in condizioni a dir poco precarie: l'affresco è in uno stato di completo abbandono e necessita urgentemente di restauro e messa in sicurezza (figg. 20 e 21).

Fig. 17. Perin del Vaga, affresco della Sala di Perseo, Roma, Castel Sant'Angelo, part. (1545-1547).

Fig. 18. Domenichino, Dama con unicorno, Roma, Palazzo Farnese.

---

side. Nell'Ottocento un nuovo restauro portò alla decisione di coprire l'affresco rinascimentale ricollocando nuove tessere musive per rendere omogeneo il complesso. Il Camuccini, che effettuò l'intervento, fu bravo a riprodurre fedelmente i soggetti che erano stati affrescati. Per ulteriori approfondimenti si veda P. ROSINI, *La Basilica di Santa Pudenziana. Un mistero durato cinquecento anni* (www.nuovorinascimento.org; www.superzeko.it).

[21] La chiesetta all'epoca di Giulia sorgeva in una valle, mentre oggi è inglobata nel cimitero del paese che lì fu spostato nel 1700 dalle adiacenze della chiesa di Santa Maria.

Fig. 19. Roma, Basilica di Santa Pudenziana,
particolare del mosaico absidale.

Figg. 20-21. Pastura (attr.), affresco della chiesa della Madonna della Valle a Carbognano (fine secolo XV), visione d'insieme e particolare.

La bellissima Vergine Maria delineata dal Pastura presenta un volto giovanissimo, poco più che adolescente, con un eccellente tratto fisionomico che mette in risalto tutte le caratteristiche che abbiamo ipotizzato per il

volto di Giulia, diversamente dal volto (più stereotipato) che Ardelio Loppi ha voluto riconoscere nella Madonna di Vasanello (fig. 23)[22], anche se ciò non toglie che possa rappresentare comunque la Farnese, all'epoca signora del feudo. Nel dipinto del Pastura ritroviamo infatti un mento molto pronunciato ed un naso particolarmente diritto, due caratteristiche dei tratti rilevati come possibili di Giulia. L'altra Madonna in Carbognano (fig. 22), dipinta in affresco all'interno della chiesa di Santa Maria[23], fatta costruire da Giulia Farnese nel primo decennio del Cinquecento, ha pure lei gli stessi tratti nel volto, ovvero, mento sporgente con fossetta, naso ben diritto.

Fig. 22. Carbognano (VT), chiesa di Santa Maria, anonimo, part. dell'affresco con la Madonna, sec. XVI.

Fig. 23. Vasanello (VT), anonimo, part. dell'affresco nell'edicola della Chiesa della Madonna delle Grazie, sec. XVI.

A questo punto cerchiamo di fare un passo in avanti. Inutile dire quante opere d'arte ho visionato alla ricerca del volto di "Giulia la bella", eppure nessuna mi ha mai fatto pensare a lei, fin quando, nel mese di aprile 2011,

---

22 A. LOPPI, *Il sorriso di Giulia,* Viterbo, Settecittà, 2005, *passim.*

23 La chiesa è stata recentemente oggetto di restauro ed al momento si è cominciato a riaprire le nicchie affrescate che erano state murate nel dopoguerra al fine di preservarne gli affreschi. La Madonna che possiamo ammirare nell'immagine qui proposta è stata parzialmente fotografata durante l'ispezione dello stato di conservazione.

mi sono casualmente imbattuta nel catalogo delle opere italiane acquisite dalla Kimbell Art Foundation di Fort Worth in Texas. Il ritratto che ha attirato la mia attenzione è un'opera di Sebastiano del Piombo, designata genericamente *Testa femminile*, dipinta ad olio su una tavola del diametro di 24 cm. (fig. 24), che senz'altro faceva parte di un complesso molto più grande. L'opera risulta proveniente dalla collezione privata di John Home-Cust, visconte di Alford, che lo acquistò a Milano nel 1849 come opera di Andrea del Sarto, e dopo vari passaggi di proprietà fu venduto all'asta da Christie's l'8 dicembre del 1972, per essere successivamente acquisito dal museo Kimbell, grazie all'acuta scelta del direttore del museo, Edmond Pillsbury, storico dell'arte conosciuto in Italia anche per aver riconosciuto il volto di Clelia Farnese in un ritratto di Jacopo Zucchi (1542-1596), oggi esposto al museo di Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma.

Fig. 24. Sebastiano del piombo, *Testa femminile*,
olio su tavola (Forth Worth, Museo Kimbell).

Bisogna riconoscere, purtroppo, che il secolo di Giulia è talmente lontano da rendere difficoltoso un riscontro documentario per identificare con certezza i personaggi raffigurati in dipinti rinascimentali; gli inventari dell'epoca, infatti, sono sempre scarsi d'informazioni e la descrizione delle opere d'arte è a dir poco approssimativa. Tra le fonti importanti a cui possiamo affidarci, seppur con molta cautela, spiccano *Le vite* del Vasari, artista più giovane di una generazione rispetto a Giulia, pittore e architetto di talento, postosi anch'esso al servizio dei Farnese[24]. Fra gli altri Vasari racconta la vita di Sebastiano Luciani, meglio conosciuto con il nome di Sebastiano del Piombo[25], il quale, nato a Venezia nel 1485, fu discepolo di Giorgione (1477-1510); giunse poi a Roma nella primavera del 1511, chiamato da Agostino Chigi (1465-1520), che lo volle per coadiuvare Raffaello (1483-1520) e Giulio Romano (1499-1546) nelle pitture del suo palazzo in Trastevere, oggi meglio conosciuto con il nome di "Farnesina".

Sebastiano inoltre

> in questi primi anni di attività romana [...] ricevette anche varie richieste di ritratti, alcune particolarmente prestigiose e ugualmente legate al mondo della Curia, come quella di Ferry Carondelet, che fu a Roma tra il 1510 e il 1512, prima di trasferirsi a Viterbo (il dipinto si trova oggi nel Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid); o l'altra per il ritratto del Cardinale Bandinello Sauli (Washington, National Gallery), firmato e datato 1516. Dello stesso periodo sono pure alcuni ritratti muliebri, più o meno ideali e allegorici, quali la cosiddetta Fornarina (Firenze, Uffizi), datata 1512, e la Dorotea (Berlino, Gemäldegalerie), appena successiva»[26].

Lo dice anche il Vasari:

> [...] Bene è vero che da Sebastiano si cavava, e facilmente, qualche ritratto di naturale, perché gli venivano con più agevolezza e più presto finiti [...]. E per vero dire, il ritrarre di naturale era suo proprio, come si può vedere nel ritratto di Marcantonio Colonna tanto ben fatto, che par vivo, [...] ed in quel-

---

[24] Per questo studio si è consultata l'edizione G. VASARI, *Le vite*, Milano, Rizzoli, 1943, vol. II, pp. 601-615.

[25] Nel 1531 ottenne l'ambito ufficio di "piombatore": il suo compito era quello di apporre i piombi alle bolle papali, ufficio che era stato del Bramante e fu ambito, ma non ottenuto, da Benvenuto Cellini e Giovanni da Udine.

[26] M. DI MONTE, voce *LUCIANI (De Lucianis), Sebastiano, detto Sebastiano del Piombo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 66, 2007.

> lo della signora Vittoria Colonna, che sono bellissimi [...]. In un quadro fece una Nostra Donna[27] che con un panno cuopre un putto, che fu cosa rara, e l'ha oggi nella sua guardaroba il cardinale Farnese. [...] Ritrasse il medesimo, papa Paolo Farnese subito che fu fatto sommo pontefice, e cominciò il duca di Castro su figliuolo[28], ma non lo finì, come non fece anche molte altre cose, alle quali aveva dato principio. [...] Ha fatto parimente un ritratto del signor Bernardino Savelli, che è molto lodato ed alcune altre opere delle quali non accade far menzione[29].

Dunque, stando alle parole del Vasari, risulta che l'artista abbia fatto varie altre opere che lui non ritiene opportuno citare.

Circa il dipinto *Testa di donna* del museo Kimbell, nonostante che l'attribuzione a Sebastiano sia recente, sembra che vari storici dell'arte che si sono cimentati nello studio delle opere del Luciani siano concordi sulla sua datazione, ovvero gli anni trenta del Cinquecento:

> [...] quella assorta e concentrata espressività che caratterizza le prove di Sebastiano dopo il 1520, risultano ancora temperate da ricordi filtrati della cultura veneta, ricordi che riempiono di lucori e di vampe luminose le zone chiare della stupenda immagine, sospesa in un tenero abbandono contemplativo. Sono proprio questi caratteri sentimentali, uniti alla foggia del copricapo, in uso negli anni trenta, a farci ritenere probabile una datazione nel corso del quarto decennio [...][30]

> [...] le coordinate di stile, la gamma cromatica gelida e il tono grigio nella preparazione, concordano con ulteriori opere di Sebastiano negli anni trenta [...][31]

Qualche dubbio in merito è stato espresso da Roberto Contini:

---

[27] Intendi 'Madonna'.

[28] Pier Luigi Farnese.

[29] G. Vasari, *Le vite*, cit., pp. 606, 607, 612, 615.

[30] M. LUCCO, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milano, Rizzoli, 1980, p. 121.

[31] *Sebastiano del Piombo 1485-1547*, a cura di Claudio M. Strinati, Bernd Wolfgang Lindemann, Roberto Contini, Mostra di Roma, Palazzo di Venezia 8 febbraio – 18 maggio 2008 e poi di Berlino, Gemaldegalerie 28 giugno – 28 settembre 2008, Milano, F. Motta, 2008, p. 57. Concorda anche M. HIRST, *Sebastiano del Piombo*, Oxford, Clarendon Press, 1981, pag. 139.

[...] viene da chiedersi se il tempo in cui il tondo vide la luce non sia stato – in alternativa alla convinzione vigente – quello del tardo secondo decennio del secolo, non intaccato ancora dalla quota astrattiva e in parte petrosa di cui la pitturata di Sebastiano verrà di norma circonfusa.[32]

Il Contini osserva ancora:

Che il Piombo si sia posto nuovamente sulla pista buonarrotiana quanto alla formulazione idealistica di un tipo di volto dalla bellezza regolare, e segnatamente abbia potuto trarre ispirazione dal grande cartone di Casa Buonarroti con la vergine e il figlio [fig.25], è speculazione legittima (Hirst), come anche la realizzazione dell'immagine in un formato tondo e in ciò non immemore della Madonna col Bimbo e San Giovannino, marmo in tondo del Bargello), ciò che naturalmente chiamerebbe in causa anche l'ascendente, più antico ma formativo, di Raffaello. [...] Il vero problema, a monte di questo convoluto di considerazioni, potrebbe essere rappresentato dalla forma attuale dell'opera, poichè tutto quanto enunciato finora sbiadirebbe di significato una volta che per avventura si fosse accertato che il melanconico viso di questa donna sia stato ritagliato da composizione intenzionalmente più ampia e, nel presunto originale contesto, con altra funzione sintattica. Lo Hirst appare però positivamente orientato ad accogliere l'oggetto come autografo nel suo aspetto attuale (effettivamente la tavola presenta margini rialzati ed è noto – *Pietà* di Ubeda – come Sebastiano si occupasse anche delle cornici), rimanendo tuttavia inevasa la destinazione (o meglio il canale di "fruizione") per la quale esso era stato previsto. [...] indubbiamente di marca buonarrotiana il modulo del rotondo viso della donna (la fuggiasca che ascende la china con la tavola rovesciata e colma di masserizie in equilibrio sulla testa) nel *Diluvio* sistino [fig.27], forse anche l'Adamo nella *Creazione di Eva;* per un'immagine non frontale si guardi anche il volto di donna [fig.29] immediatamente a destra di Giacobbe nella lunetta dedicata a *Giacobbe e Giuseppe*).[33]

Alla luce di quanto sopra detto dal Contini, si propongono alcune delle immagini citate nel suo scritto, se non altro per rivedere i riscontri da lui indicati.

---

[32] Ivi, p. 57.

[33] *Ibid.*

Fig. 25. Michelangelo, *Madonna col Bambi-no,* 1522-1524 (Firenze, Casa Buonarroti).

Fig. 26. Sebastiano del Piombo, *Testa di donna*, 1530 ca. (Forth Worth, Museo Kimbell).

Fig. 27. Michelangelo, *Il diluvio*, Cappella Sistina, 1508-1512. Particolare: donna con tavola rovesciata e masserizie.

Fig. 28. Sebastiano del Piombo, *Testa di donna*, 1530 ca. (Forth Worth, Museo Kimbell).
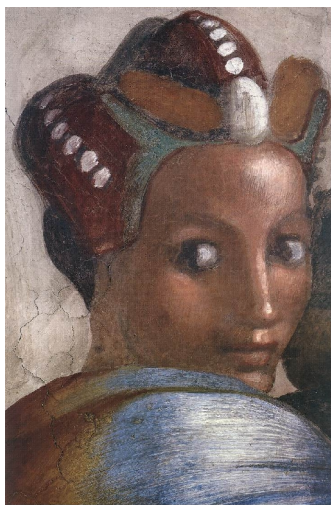
Fig. 29. Michelangelo, affreschi della Cappella Sistina, 1508-1512. Particolare: donna alla destra di Giacobbe.

Fig. 30. Sebastiano del Piombo, *Testa di donna*, 1530 ca. (Forth Worth, Museo Kimbell).

I confronti proposti da Contini sono indubbiamente suggestivi e non si possono nutrire dubbi sulla presenza di forti echi michelangioleschi nella pittura di Sebastiano; e tuttavia il livello di astrazione che caratterizza i volti femminili di Michelangelo mi sembra lontano dalla femminilità ben più vibrante dei volti di Sebastiano, che conserva quasi sempre un contatto più concreto con la realtà, una memoria effettiva di persone vere e vive, viste e toccate. Il fatto che il secondo sia un grande ritrattista e che il primo si sia sempre rifiutato di ritrarre persone reali dice molto. Così nel caso della *Testa di donna* non è possibile che l'artista abbia utilizzato un modello reale, quale poteva essere il volto di una delle donne più note del suo tempo, frequentatrice della corte papale, sorella di un cardinale e non per ultimo famosa per la sua bellezza? Tutti gli artisti della Roma papale dovettero conoscere "Giulia la bella", se non altro perché frequentavano gli stessi personaggi della corte. Per di più mi riesce difficile immaginare che una donna come lei, ricca e cresciuta nella fastosa corte di Alessandro VI Borgia, non abbia commissionato almeno un dipinto che la vedesse rappresentata in qualche soggetto sacro. Il tondo di cui ci stiamo occupando, infatti, credo

sia solo una parte di un’opera di maggiori dimensioni, che doveva vedere la nostra protagonista rappresentata in un ruolo importante.

Fig. 33. Sebastiano del Piombo, *Testa di donna*, 1530 ca. (Forth Worth, Museo Kimbell).

Fig. 34. Perin del Vaga, particolare della dama con unicorno nella Sala di Perseo in Castel Sant’Angelo (qui riprodotta in modo speculare per comparazione), 1545-1547.

È opportuno ricordare anche la grande somiglianza che credo di vedere tra il volto della *Testa di donna* di Sebastiano (fig. 36) e quello della Madonna della Valle di Carbognano[34] (fig. 35), eseguita dal Pastura. Certo il colore dei capelli e degli occhi non apparteneva a Giulia, ma la pittura, a mio parere, la fissa in dolci lineamenti di adolescente che si riscoprono decenni dopo in un’opera che la rappresenta quale donna matura e assorta. Il Pastura, fra l’altro, tra il 1492 e 1494 coadiuvò il Pinturicchio, ovvero Bernardino di Betto Betti (1452-1513), nella realizzazione degli affreschi delle stanze Borgia in Vaticano. Quest’ultimo fu incaricato da papa Alessandro VI di affrescare sei grandi stanze dei suoi appartamenti privati con un programma iconografico volto a conciliare la dottrina cristiana con il

[34] Il feudo di Carbognano insieme a quello di Giulianello (oggi Vignanello) fu venduto da papa Alessandro VI con bolla del 16 gennaio 1494 ad Adriana de Mila. Divenne proprietà di Giulia nel 1500 con la morte di suo marito Orsino Orsini, figlio di Adriana.

gusto per l’architettura classica. Il maestro fu aiutato da altri artisti, tra i quali il citato Pastura, Tiberio d’Assisi, Raffaellino del Garbo e altri.

Fig. 35. Pastura, Madonna della Valle, part. (Carbognano).

Fig. 36. Sebastiano del Piombo, *Testa di donna*, 1530 ca. (Forth Worth, Museo Kimbell).

Tra i lavori eseguiti per il papa ci fu anche un ritratto del pontefice inginocchiato davanti ad una madonna (che aveva il volto di Giulia Farnese) con in braccio Gesù bambino. La collocazione di questo importante affresco, per noi contemporanei, è rimasta avvolta per molto tempo da un fitto mistero, visto che nelle stanze Borgia non ve n’è traccia. Di questo e di altro parlerà Romualdo Luzi nella seconda parte di questo studio.

Sempre del Pinturicchio è un altro bellissimo dipinto, conservato presso la Pinacoteca Vaticana, rappresentante le nozze mistiche di Santa Caterina (fig. 37), nel quale, a mio avviso, il volto della madonna anticipa in modo sorprendente i tratti del volto dipinto da Sebastiano del Piombo (fig. 38): sono evidenti il mento sporgente con la fossetta ed il naso ben dritto.

Fig. 37. Pinturicchio, *Nozze mistiche di santa Caterina*, Pinacoteca Vaticana, part.

Fig. 38. Sebastiano del Piombo, *Testa di donna*, 1530 ca. (Forth Worth, Museo Kimbell).

Qualche altra considerazione va fatta sulla famosa leggenda romana che ha voluto vedere rappresentata la nostra bella Farnese nella statua della Giustizia, realizzata da Giacomo Della Porta per il monumento funebre di papa Paolo III, conservato nella Basilica di San Pietro a Roma (fig. 34). Eb-

Fig. 39. Giacomo della Porta, Statua della Giustizia, Tomba di Paolo III, part. (Basilica di San Pietro, Città del Vaticano)

Fig. 40. Raffaello, *Madonna della tenda*, part.,1513-1514 (Alte Pinakotek di Monaco).

Fig. 41. Perin Del Vaga, particolare del Pallio (Castel Sant'Angelo, Sala di Perseo).
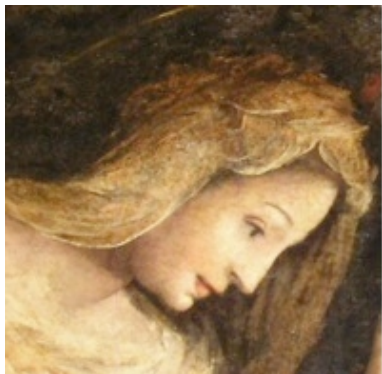
Fig. 42. F. Salviati, affresco della cappella del Palazzo della Cancelleria, Roma, part.

Fig. 43. Luca Longhi, *Dama con l'unicorno*, 1505 (Castel Sant'Angelo).

Fig. 44. Guglielmo Della Porta, Statua della Giustizia, Tomba di Paolo III, part. (Basilica di San Pietro, Città del Vaticano).

bene, come è possibile vedere nelle immagini qui riportate, i tratti del volto potrebbero essere riconducibili a Silvia Ruffini, di cui abbiamo già parlato. Inoltre entrambi i volti sono raffrontabili a quello dipinto da Raffaello Sanzio nella *Madonna della Tenda* (fig. 40), alla Madonna del Salviati nella cappella del Pallio nel Palazzo della Cancelleria di Roma (fig. 42), all'altra dama con l'unicorno di Perin del Vaga a Castel Sant'Angelo (fig. 41), al dipinto di Luca Longhi conservato anch'esso nelle stanze di Paolo III a Castel Sant'Angelo (fig. 43).

Quanto fin qui è stato detto e proposto – giova ripeterlo – vuole essere solo un percorso ipotetico alla ricerca di possibili ritratti di "Giulia bella", al fine di raccogliere quanto sino ad oggi si è reperito, ribadendo sempre che l'unica fonte documentaria (provvista di un qualche indice di probabilità) che rimandi alla Farnese si riferisce all'affresco del Pinturicchio ed è esposta estesamente dall'amico Romualdo Luzi, studioso infaticabile della storia farnesiana, grande esperto della ceramica rinascimentale, che ha sempre indagato con passione[35], con il quale ho intrapreso per lungo tempo scambi di opinioni e informazioni su nuove scoperte d'archivio avvenute negli ultimi anni delle mie ricerche, nonché una fattiva collaborazione basata sul rispetto di quelle che consideriamo persone e protagonisti della nostra storia e non solo personaggi da strumentalizzare per suscitare nel lettore il gusto dello scandalo e del proibito. Lui ci accompagnerà alla scoperta di altri volti, leggende e ipotesi della indimenticabile Giulia Farnese.

[35] All'amore per la sua terra di Valentano (VT) e alla sua storia, si deve il restauro del Palazzo Farnese e la realizzazione al suo interno del museo della Preistoria con l'esposizione permanente delle ceramiche farnesiane, da lui ritrovate nel "butto" durante gli scavi del restauro.

PARTE SECONDA

di Romualdo Luzi

Lo studio che precede questo scritto, opera della storica Patrizia Rosini, che da anni segue con attenzione e passione le vicende farnesiane e dei personaggi legati a questa famiglia, ripercorre la vicenda della ricerca del ritratto di Giulia Farnese che, per molto tempo, ha contribuito a creare attorno ad esso un alone di mistero tanto da far ipotizzare che, nel caso, si sia addirittura arrivati ad una sorta di condanna, di *damnatio memoriae*.

In effetti si ritrovano, in questo senso, molti interrogativi che tentano di individuare in ciò una volontà di far scomparire, con le immagini di "Giulia Bella", lo stesso ricordo di questa "scomoda" dama del Rinascimento. È vero come il vissuto della nostra Giulia abbia costituito motivo di "scandalo" per la relazione avuta con il card. Rodrigo Borgia, divenuto poi papa Alessandro VI (1492-1503) e i "benefizi" ottenuti per la casa Farnese, soprattutto in favore del fratello Alessandro, investito della porpora cardinalizia proprio dallo stesso pontefice (1493) e fonte di pesanti pasquinate nella Roma del tempo e di feroci attacchi al cardinal Farnese (appellato anche con volgari epiteti). Sarebbe forse stato questo il motivo di tanta dissacrazione? Noi non lo crediamo, ma una serie di circostanze negative ha fatto sì che fiorisse un certo tipo di letteratura.

La Rosini, nell'analisi psicologica del personaggio, tende a far riacquistare alla Farnese un ruolo certamente di rilievo non solo nel servizio fatto in favore della propria famiglia ma anche in quello di prudente governatrice del feudo di Carbognano, nella bontà d'animo dimostrata verso i propri sudditi, specialmente se leggiamo attentamente le sue ultime volontà testamentarie, e nel volersi affermare in un ruolo di libertà e indipendenza femminile dimostrando un vero e proprio riscatto dal "chiacchierato" periodo romano che, anche per chi scrive, fu in gran parte subìto e tollerato. Altri biografi, specialmente quelli del passato, non le hanno perdonato nulla, evidenziando esclusivamente i "vizi" e il "nepotismo" dei Farnese nello spirito anticlericale che, per lungo tempo, ha ispirato pedissequamente i vari studi. In tempi recenti questa tendenza pare aver acquisito un diverso modo di affrontare

questa storia anche se non manca chi continua a seguire l'antico costume "scandalistico"[36].

Chi scrive, anche nel continuo e costante confronto con gli storici farnesiani, ha raccolto così voci e testimonianze per cercare di "riordinare" queste contraddittorie memorie che, purtroppo, non trovando diretti documenti sulle committenze, fanno registrare un fiorire di ipotesi che, spesso, sono assolutamente inattendibili.

Il lavoro della Rosini che precede questo scritto è nato praticamente da un continuo scambio di informazioni fra chi scrive e la stessa autrice. In questi momenti di ricerca e studio, tra di noi, si è instaurata una sinergia e un comune interesse per cercare di svelare quanto possibile sui ritratti o i presunti ritratti di "Giulia Bella". Quindi i nostri due contributi vanno letti uno come complementare dell'altro e se anche può apparire che, in certi casi, le idee divergano, trattandosi di personali impressioni o proposte di ricerca, va considerato che lo spirito di collaborazione che ci ha animati non ha voluto assolutamente che i rispettivi pareri prevalessero l'uno sull'altro, anzi, è proprio da queste diverse interpretazioni che il lettore può trarre quegli elementi di valutazione soggettiva che si completano vicendevolmente.

I ritratti di fantasia

Nei cosiddetti "ritratti di fantasia", rientrano quelli di Raffaello che attribuiscono a Giulia le fattezze della *Dama con unicorno*, oggi a Roma, nella galleria Borghese, dipinto verso il 1506, che è invece il ritratto di Maddalena Strozzi, moglie di Angelo Doni (*Fig. 1*), e la bella giovane inginocchiata in primo piano nel quadro della notissima *Trasfigurazione*, dipinta verso il 1518-1520, oggi nei Musei Vaticani (*Fig. 2a - 2b*).

---

[36] In questo senso vanno lette le biografie, edite nel 1995, l'una di C. Fornari, *Giulia Farnese una donna schiava della propria bellezza* (Parma, Silva ed.) e l'altra di A. La Bella e R. Mecarolo, *La Venere papale* (Valentano, Scipioni ed.). I titoli fanno ben comprendere le diverse chiavi di lettura. Un più pacato confronto, da donna a donna, lo svolge invece Maria Guelfa Vittori in *Giulia Farnese. Luci e ombre,* Città di Castello, Edimond, 2011. Mentre, nel frattempo, va sottolineata la straordinaria fatica degli amici Danilo Romei e Patrizia Rosini che hanno curato il *corpus* dei documenti su Giulia Farnese nel volume *Regesto dei documenti di Giulia Farnese,* Lulu ed., 2012.

Fig. 1. Raffaello, *Dama con unicorno*.

Fig. 2a. Raffaello, *La trasfigurazione*.

Fig. 2b – Raffaello, La trasfigurazione. Particolare.

Figg. 3a – 3b. Luca Longhi, *Dama con liocorno*, Roma, Castel S. Angelo, metà sec. XVI. A fianco, immagine della stanza da letto di Papa Paolo III ove è visibile lo stesso ritratto sulla parete di fondo.

Ci sono poi, come anche ben evidenziato dalla Rosini, molti ritratti di *Dame con unicorno* che, proprio per mancanza di informazioni, non possono essere individuate come l'immagine di Giulia. In questo senso, ovviamente, alcuni richiami saranno fatti sia alle considerazioni e alle immagini già edite dalla Rosini nella prima parte di questo lavoro e che saranno richiamati con l'annotazione *"Rosini, fig. ..."*. Ci riferiamo, in particolare, alla serie di dame affrescate nel Palazzo Farnese di Carbognano, all'affresco di Perin Del Vaga e collaboratori, *Dama con unicorno* (Roma, Castel S. Angelo, Sala del Perseo, 1545-46, *Rosini, fig. 18*); al dipinto ad olio di Luca Longhi, *Dama con liocorno* (*Fig. 3a e 3b* - Roma, Castel S. Angelo, stanza da letto di Papa Paolo III, metà sec. XVI); al dipinto di Domenico Zampieri detto il Domenichino, *Vergine e unicorno* del 1602, collocato nella Galleria "Carracci" nel Palazzo Farnese di Roma (*Rosini fig. 19*; *Fig. 4*).

Fig. 4. Domenico Zampieri detto il Domenichino, *Vergine e unicorno*, del 1602, nell'ambientazione della Galleria "Carracci" di Palazzo Farnese a Roma.

Le nuove proposte

Tra quelle che chiameremo “le nuove proposte” ci appare doveroso segnalare quanto criticamente ricostruito proprio dalla Rosini circa il ritratto di alcuni Farnese (Giulia, Paolo III e il duca Pier Luigi) nella storia del restauro del mosaico del catino absidale della Chiesa romana di Santa Pudenziana, di cui sopra si fa cenno[37] *(Rosini fig. 20)*. Altra segnalazione va fatta circa quanto avanzato da Ardelio Loppi[38] su possibili ritratti di Giulia riguardanti, in particolare la pala di Cola di Orte (1500-1502) (*cfr. Fig. 5*) dedicata alla *Madonna dei Raccomandati,* conservata nel Museo di Orte[39]. Ai piedi della Vergine è certamente dipinto papa Alessandro VI Borgia attorniato da nobili e prelati mentre, sul lato destro, sono rappresentate molte fedeli tra cui il nostro autore individua Giulia (*Fig. 5, particolare*).

Ovviamente su questa ipotesi non è possibile raccogliere certezze ma sicuramente un certo interesse. Stesso interesse che riserviamo all’altro affresco di Vasanello, *Madonna con Bambino,* attribuito al Pastura (il Loppi, op. cit., lo attribuirebbe a Raffaello) posto all’esterno della Chiesina della Madonna delle Grazie, dei primi 1500 (*Rosini fig. 24*), e all’affresco sopra l’altare dell’interno della stessa chiesa, notoriamente attribuito al Pastura (*Fig. 6*).

Non siamo in grado di avanzare valutazioni artistiche o documentarie che possano surrogare l’assunto dell’autore del saggio, ma ci è sembrato doveroso tenerne conto, nell’auspicio che da qualche archivio possano provenire elementi tali da diradare anche questi altri “misteri”.

---

[37] P. ROSINI, *Un mistero durato cinquecento anni. La Basilica di Santa Pudenziana,* in: *Viaggio nel Rinascimento tra i Farnese ed i Caetani,* pp. 4-16 (www.nuovorinascimento.org; www.superzeko.it).

[38] A. LOPPI, *Il sorriso di Giulia,* Viterbo, Sette Città, 2005.

[39] Circa la *Madonna dei Raccomandati* di Orte cfr.: L. MORTARI, Museo Diocesano di Orte, Viterbo, Agnesotti, 1994, pp. 31-32, tav. 31-32; S. PETROCCHI, La Madonna dei Raccomandati di Orte; Cola da Orte e Giovanni Francesco d’Avanzarano, in Tesori di Orte, a cura di S. Maddalo, Orte, Ente Ottava Medievale et al., 1998, pp. 149-153, fig. 1.

Fig. 5. Orte, Museo Diocesano. *Tavola della Madonna dei Raccomandati* di Cola da Roma detto Cola da Orte e Giovanni Antonio da Roma. Nell'immagine, a sinistra della Madonna, è dipinto il ritratto di Alessandro VI. Tra le donne Ardelio Loppi individua Giulia Farnese (particolare a destra), posta al centro del gruppo femminile e con lo sguardo rivolto al papa.

Particolare del precedente.

Fig. 6. Vasanello, Chiesa Madonna delle Grazie

In questo senso la stessa Rosini riferisce dell'affresco, sempre del Pastura, in Carbognano, nella vecchia Chiesa della Madonna della Valle (*Rosini fig. 21-22*). Anche in questo caso nulla porta ad individuare nel volto della Madonna quello di Giulia che, invece, potrebbe esserne stata la committente. Certo più interessante e da studiare, soprattutto oggi che è possibile ammirare di nuovo e nel pieno della "scenografia" gli affreschi presenti nella Chiesa di Santa Maria, eretta nel 1522 proprio da Giulia in Carbognano, piuttosto che quel volto che era stato possibile conoscere attraverso un foro praticato nella posticcia copertura a suo tempo eseguita per proteggere l'affresco (*Rosini fig. 23*). Esiste la concreta probabilità che la committente

abbia proprio voluto farsi ritrarre di persona come era prassi in quel tempo. Ma anche questo aspetto andrà valutato adeguatamente. In proposito studi approfonditi, a nostro parere, porteranno certo ad individuare nella documentazione coeva dati certi.

Lo "scandaloso" monumento di Guglielmo della Porta

Quando in San Pietro, nel 1575, fu inaugurato il monumento funebre dedicato a Paolo III, Alessandro Farnese, morto nel 1549, molti apprezzarono la superba bellezza dell'opera d'arte commissionata allo scultore Guglielmo della Porta[40] dal nipote del papa, il cardinale Alessandro. Altri, al contrario, espressero forti perplessità sulle nudità delle quattro statue poste a contorno della figura del pontefice che, come scrive Annibal Caro in una lettera del 1551 diretta al Cardinal Santa Croce, furono realizzate, per assecondare il desiderio espresso in vita dallo stesso papa, a rappresentare *la Giustizia, la Prudenza, la Pace e l'Abbondanza*[41] piuttosto che le "quattro stagioni" di cui pure lo stesso pontefice aveva parlato direttamente con l'artista.

La scelta quindi cadde quindi sulle quattro "virtù" che lo scultore interpretò nelle fattezze di altrettante figure femminili, due anziane e due giovani, tutte comunque rese in abiti molto succinti che scandalizzarono il popolo e il mondo ecclesiastico. Su questa circostanza nacque subitamente una "leggenda" popolare che individuava in esse, le "donne" del papa: cioè la madre Giovannella Caetani (la *Pace)*, la concubina Silvia Ruffini (l'*Abbondanza*), la figlia Costanza (la *Prudenza*) e la sorella Giulia "la bella", indicata sotto le spoglie della più che "discinta" *Giustizia*: iconografie che mal si conciliavano con i dettami della Riforma Cattolica[42]. Il monumento, una volta completato, era stato collocato in San Pietro, come detto, nel 1574 addirittura al centro della Basilica, ma non erano sopite le molte velenose po-

---

[40] C. BRENTANO, *Della Porta Guglielmo,* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, vol. 37, 1989, *ad vocem.*

[41] A. CARO, *Delle lettere familiari,* Padova, Comino, 1725, vol. II, pp. 4 e 5. Sulla realizzazione e sulla primitiva collocazione del monumento a Paolo III cfr. pure G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori,* ristampa integrale dell'edizione fiorentina dei Giunti del 1568 (Roma, Newton Compton, 1991), p. 1321.

[42] Cfr. in proposito R. ZAPPERI, *La leggenda di Paolo III,* Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

lemiche tanto che, nel 1592, Clemente VIII, in visita alla chiesa, disponeva che le statue di contorno al monumento fossero rimosse o almeno ricoperte. Il cardinale Odoardo Farnese, figlio del duca Alessandro, tentò di opporsi all'ordine papale ma poi dovette cedere e incaricare il figlio di Guglielmo Della Porta, Teodoro, di realizzare quella "veste di metallo" per ricoprire le nudità della *Giustizia*. Cosa che avvenne nel 1595 (*Figg. 7a e 7c*).

Fig. 7a. Roma, Basilica di San Pietro. Guglielmo della Porta,
Tomba monumentale di Paolo III Farnese.

Fig. 7b. La stessa tomba nell'incisione del Bramati.

Fig. 7c. Guglielmo della Porta, Tomba monumentale di Paolo III Farnese. Particolare della statua della *Giustizia*, supposto ritratto di Giulia Farnese, come appare oggi.

In verità lo stesso "Gran Cardinale" Alessandro, aveva espresso forti perplessità sull'opera del Della Porta e quando, nel 1629, la tomba fu definitivamente collocata nell'abside della Basilica di San Pietro, come indicato dal Bernini, restarono ai piedi della statua di Paolo III solo le immagini della Giustizia e dell'Abbondanza (la figlia e la sorella) mentre furono portate a Palazzo Farnese le statue con le simbologie della Prudenza e della Pace (la madre e la concubina) e collocate nella Sala d'Ercole[43]. Se la "veste di metallo" aveva in qualche modo tolto lo scandalo della tomba di Paolo III la leggenda relativa, perché di "leggenda" si tratta, è rimasta comunque viva nella memoria collettiva benché «priva di fondamento storico»[44].

[43] M. HOCHMANN, *Palazzo Farnese,* in *Palazzo Farnese. Ambasciata di Francia a Roma*, Milano, F. M. Ricci, 2000, pp. 24, 32-35.

[44] C. GALASSI PALUZZI, *San Pietro in Vaticano,* Roma, ed. "Roma", 1963, vol. II, p. 114-115.

Per completezza di quanto esposto va ricordato quanto ha scritto Federico Odorici, seppure tra varie e incredibili imprecisioni, curatore delle tavole biografiche sui *Farnesi Duchi di Parma* nella nota opera *Famiglie celebri italiane*[45], diretta da Pompeo Litta. Sulla scheda VII, dedicata a Giulia "la Bella", tratta ampiamente anche la vicenda del monumento di Paolo III senza sottacere le tante "storie" nate dallo scandalo delle statue nude. Ancora l'Odorici ricorda come, nel 1847, il Litta, per la preparazione delle immagini di corredo per la sua opera, avesse inviato un artista in San Pietro per disegnare il monumento funebre farnesiano con il particolare della statua della *Giustizia* senza veli. Mentre non ci furono problemi per riprendere il tutto, a quest'ultimo fu vietato di togliere la "veste di piombo" posta sulla possibile figura di Giulia. Le incisioni pubblicate riportano, infatti, la tomba di Paolo III (*Fig. 7 b*), affiancate dall'illustrazione delle altre due statue trasferite da tempo a Palazzo Farnese. La sigla "Bramati inc." non consente di conoscere quale dei tre fratelli artisti (Antonio, Giuseppe, Luigi) fosse stato chiamato per questo impegno[46].

Giulia Farnese e la sua statua "al naturale" presso il Santuario di Maria Ss.ma della Quercia (Viterbo)

Un altro singolare avvenimento ci testimonia della presenza di un "ritratto al naturale" di Giulia conservato presso il Santuario della Madonna SS.ma della Quercia nei pressi di Viterbo. Siamo nel 1515, al tempo in cui Giulia, ritiratasi nel Castello di Carbognano, suo feudo, lamentò un'infezione grave causata da una "puntura" da cui sarebbe derivata una "postema" (secondo il vocabolario della Crusca, una "enfiatura putrefatta") nel cavo orale, che molto la faceva soffrire tanto che erano apparsi inutili gli interventi e l'assistenza di numerosi medici cui la stessa era ricorsa. La febbre continuava a salire e la situazione si faceva sempre più grave. Giulia temeva per la propria vita tanto che, rivoltasi con calde preghiere alla protezione della Vergine della Quercia, fu miracolata. Questo il racconto dell'accaduto nella descrizione di Fra Tommaso Bandoni:

---

[45] F. ODORICI, *Farnesi Duchi di Parma,* in P. LITTA, *Famiglie celebri italiane,* Milano, G. Ferrario, 1860-1868.

[46] Cfr. in proposito F. BORRONI, *Bramati,* voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13, Roma, Treccani ed., 1971.

> L'Anno del Sig. 1515. La nobilissima Signora Donna Giulia Farnese ritrovandosi in pericolo di morte per una puntura, e febbre continua, già moribonda per non esservi rimedio alcuno, che così affermavano i Medici, una sua Parente con molte altre visitandola, la consolarono essortandola, che si raccomandasse alla Madonna della Quercia; et avendo portato un poco di legno della Quercia, lo mise in un bicchiero d'acqua, e dopo disse un Pater noster, et un'Ave Maria, dicendogli, che con fede si raccomandasse alla Madonna della Quercia, che certo haverebbe veduto gran cose, et ecco, che bevuta quell'acqua ogn'amarezza d'infirmità si convertì in dolcezza di maniera che se gli ruppe la postema, si partì la febre, et uscì fuori dal letto, come se non havesse havuto male; et ella raccontò al fratello, che fù poi Papa Paolo Terzo, quanto bene gli haveva ricevuto da questa Santa Vergine della Quercia, e di questa Signora c'è la statua, che stà à mano sinistra alla terza Colonna [nella navata del Santuario][47] (Fig. 8).

Lo stesso Bandoni aggiunge, in altra edizione del suo libro, che la Farnese, in segno di ringraziamento ed ex voto, fece realizzare la propria statua al naturale che fu esposta «[...] a mano sinistra alle colonne in mezo a due Cardinali, che di donna non ci è altra che la sua [...]»[48].

La statua di Giulia, come quelle degli altri personaggi ivi esposti, come re, cardinali, vescovi e nobili, qualcuno posto addirittura a cavallo, era stata realizzata in cera e stoffa, probabilmente dal fiorentino Mariotto Benintendi (o Fallimagini), operante a Viterbo attorno al 1517[49]. Lo stesso Vasari descrive in maniera straordinaria l'arte relativa alla creazione di queste statue "ex voto" che erano costituite «dentro da ossatura di legname [...] et intessuta di canne spaccate, ricoperte poi di panno incerato con bellissime pieghe e tanto acconciamente, che non si può veder meglio, né cosa possibile al naturale. Le teste, poi, mani e piedi [...] di cera più grossa, ma vote dentro e ritratte dal vivo e dipinte a olio con quelli ornamenti di capelli et altre cose [...]

---

[47] T. BANDONI, *I fiumi quattro del Paradiso Terrestre surgenti dal vivo fonte e tegola della Madonna della Quercia di Viterbo, manifesti per le continue gratie e miracoli,* Viterbo, Diotallevi, 1636, pp. 18-19. Cfr. pure: C. FORNARI, *Una devozione farnesiana. La Madonna della Quercia,* Viterbo, Primaprint, 1996, pp. 23-38.

[48] T. BANDONI, *Scelta di alcuni miracoli fatti dalla gran Signora Madre, detta e nominata Madonna della Cerqua,* Viterbo, Agostino Colaldi, 1628, p. 63.

[49] Dopo Mariotto operarono in Viterbo altri ceraioli della stessa famiglia: Niccolò, Sebastiano, Domenico, Matteo. Cfr. A. CAROSI, G. CIPRINI, *Gli ex voto del Santuario della Madonna della Quercia di Viterbo,* Viterbo, Agnesotti, 1992, pp. 7-10; G. CIPRINI, *La Madonna della Quercia. Una meravigliosa storia di fede,* Viterbo, Quatrini, 2005, vol. I, pp. 342-343.

Fig. 8. Viterbo, Santuario della Madonna della Quercia, navata centrale. La statua di Giulia Farnese fu collocata sopra il cornicione-ballatoio posto in alto, a sinistra.

che rappresentavano non più uomini di cera, ma vivissimi [...]»[50]. Naturalmente le statue venivano rivestite con abiti particolarmente curati e offerti dai miracolati.

[50] G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, cit., p. 507.

Fig. 9a, 9b, 9c. Viterbo, Museo del Santuario della Madonna della Quercia. Figura intera di un pastorello e particolari dei volti delle statue di due pastori del presepe, realizzati agli inizi del 1500 (foto cortesia Gianfranco Ciprini)

La presenza di questi singolari “ex voto” collocati all’interno del Santuario è ricordata ancora nel 1752 e, per l’ultima volta, nel 1845, quando un

viandante riferisce che «i cornicioni sono popolati [...] di statue e figure in pieno rilievo, formate di tela, legno e simili economiche materie»[51]. Nel 1863 il Santuario fu interessato da molti lavori di restauro che durarono alcuni anni. Le numerosissime statue che affollavano le balconate della navata centrale furono distrutte in questa occasione. Di esse non se ne salvò alcuna né sono rimaste tracce, brandelli o frammenti[52].

Anche questa volta le circostanze avverse pare abbiano operato perché andasse distrutta l'immagine di Giulia "la Bella"!

Le ricerche condotte da Gianfranco Ciprini, storico del Santuario, ci consentono di offrire a corredo di questo lavoro una preziosa testimonianza costituita dalle statue di due pastorelli realizzate nello stesso periodo di quelle del Benintendi. Sono le uniche superstiti di tutto il presepe allora allestito e che fortunatamente sono state accolte nel prezioso Museo del Santuario (*Figg. 9a, 9b, 9c*). Ovviamente ci è stato precisato che le statue, anch'esse realizzate in tela e cera, sicuramente sono state rivestite con altri abiti in tempi successivi, restaurate e ridipinte al meglio.

Il ritratto di Giulia affrescato dal Pinturicchio

Un'altra storia, questa volta certamente documentata, è costituita dall'affresco dipinto dal Pinturicchio negli appartamenti Borgia in Vaticano, al tempo di papa Alessandro VI, ad iniziare dal 1492. Il Vasari, nella più volte citata opera su *Le vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori (Fig. 10)* testualmente scrive:

> Nel medesimo palazzo [del papa] gli fece dipignere Alessandro Sesto tutte le stanze dove abitava, e tutta la Torre Borgia, nella quale fece istorie dell'arti liberali in una stanza, e lavorò tutte le volte di stucchi e d'oro; ma perché non avevano il modo di fare gli stucchi in quella maniera che si fanno oggi, sono i detti ornamenti per la maggior parte guasti. *In detto palazzo ritrasse, sopra la porta d'una camera, la signora Giulia Farnese nel volto d'una Nostra Donna; e nel medesimo quadro la testa di esso papa Alessandro che l'adora*[53].

---

[51] *L'Album di Roma,* XII, 22 novembre 1845.

[52] A. CAROSI, G. CIPRINI, *Gli ex voto del Santuario...,* cit., p. 9.

[53] G. VASARI, *Le vite*..., cit., p. 520.

LE VITE
DE' PIV ECCELLENTI PITTORI,
SCVLTORI, E ARCHITETTORI

Scritte
DA M. GIORGIO VASARI PITTORE
ET ARCHITETTO ARETINO,
Di Nuouo dal Medesimo Riuiste
Et Ampliate
CON I RITRATTI LORO
Et con l'aggiunta delle Vite de' viui, & de' morti
Dall'anno 1550. insino al 1567.

Prima, e Seconda Parte.

Con le Tauole in ciascun volume, Delle cose piu Notabili,
De' Ritratti, Delle vite degli Artefici, Et dei
Luoghi doue sono l'opere loro.

CON LICENZA E PRIVILEGIO DI N. S. PIO V. ET
DEL DVCA DI FIORENZA E SIENA.

IN FIORENZA, Appresso i Giunti 1568.

Fig. 10. Frontespizio delle *Vite* nell'edizione fiorentina dei Giunti del 1568.

Questa testimonianza suscitò, come avviene sempre nelle vicende che vedono coinvolti due personaggi comunque straordinari, come Giulia "la Bella" e papa Alessandro VI, vivaci polemiche, che videro scendere in campo anche Ludwig von Pastor allorché, nel 1895, per l'editore Herder di Friburgo, dette alla luce l'edizione, in lingua tedesca, della *Storia dei Papi al tempo della Rinascenza* (*Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance von der Wahl Innozenz' VIII, bis zum Tode Julius' II, 1484-1513*). Un anonimo recensore de *La Civiltà Cattolica* del 23 dicembre 1895[54], teneva a sottolineare in quest'opera la «critica sagace ed imparziale» del Pastor specialmente nei «capitoli che ci descrivono e discutono la vita intima di Alessandro e il suo carattere» arrivando ad affermare:

Fig.11. Ritratto del Pinturicchio dalle *Vite* nell'edizione fiorentina dei Giunti del 1568.

Non ci piace lasciare la vita di Alessandro senza ricordare ancora un'altra delle cose nuove, che, sian pure minute, ci vengono pôrte dall'Autore. È certo nota a' buoni conoscitori di questo periodo storico la favola messa dapprima in voga dal Vasari, e ripetuta poscia con abbellimenti dal Gregoro-

[54] Anno XLVII, serie XVI, vol. V, fasc. 1093, p. 713.

vius[55]. Il Pinturicchio, secondo quello scrittore, avrebbe dipinto sopra la porta di una sala del Vaticano una Madonna, che tutte nel volto riproduceva le fattezze di Giulia Farnese, e a' suoi piedi vi avrebbe effigiato Alessandro VI ginocchioni in atto di venerarla devotamente. Ora il Pastor svela tutta la falsità di questa storiella, sì che in avvenire non si troverà libro serio di storia che voglia riceverla nelle sue carte (p. 498).

Certo che, dopo questa reprimenda, la "favola" nata dallo scritto del Vasari non dovrebbe più apparire in qualche "libro serio". Poiché questo studio, invece, vuol essere oltre che documentato, anche di sufficiente chiarimento ai lettori, crediamo sia giusto riportare quanto il Pastor ha scritto in proposito con la riproposizione della versione, in italiano, apparsa nella monumentale *Storia dei Papi*[56], ove parla dapprima del ritratto di Alessandro VI adorante nell'affresco della *Resurrezione* del Cristo *(Fig. 12)* e, quindi, così continua:

> Il summentovato dipinto presenta un interesse sommo non soltanto come ritratto del papa, che qui apparisce in pieno e crudo vigore, quale ce lo descrivono i contemporanei, ma anche perché esso viene a dissipare una fiaba, che a cominciare dal Vasari venne ripetuta fino ai nostri giorni. Il suddetto storico dell'arte così narra: Ritrasse (il Pinturicchio) sopra la porta di una camera la signora Giulia Farnese nel volto di una nostra Donna, e nel medesimo quadro la testa di esso papa Alessandro che la venera. Invece Alessandro VI appare in realtà davanti al Redentore risorto. V'è bensì una Madonna dipinta sopra la porta che mette nella prossima stanza, ma senza il papa; inoltre questa Madonna non presenta lineamenti individuali, ma il tipo che Pinturicchio allora adoperò anche in altre simili rappresentazioni. Nemmeno nelle altre stanze trovasi quadro alcuno, al quale convenga la descrizione del Vasari, che evidentemente non ha mai posto piede nelle stanze Borgia.

---

[55] In verità, F. Gregorovius, in *Storia di Roma nel Medioevo,* Roma, New Compton, 1972, vol. V, p. 353, accenna alla descrizione del Vasari circa l'affresco di Giulia e Alessandro VI ma, come era avvenuto in altri casi, non va oltre, riferendosi poi ad un altro affresco a quel tempo visibile: «Sulla porta della terza sala sono raffigurati la vergine col bambino gloriosamente circondati da angeli». Molti, in effetti, non recuperando l'immagine dell'originario soggetto dipinto dal Pinturicchio, avevamo fatto riferimento all'altro tondo della Madonna e Bambino. Di questo si dirà in seguito. (cfr. *Fig. 13*).

[56] L. VON PASTOR, *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo*. Vol. III. *Storia del Papi nel periodo del Rinascimento dall'elezione di Innocenzo VII alla morte di Giulio II,* Roma, Desclée ed., 1932, pp. 627-628. Versione di Angelo Mercati, prefetto della Biblioteca Vaticana, sulla VII versione tedesca.

Fig.12. Pinturicchio, *Resurrezione di Cristo*. Sulla sinistra, in preghiera, il ritratto di Alessandro VI Borgia.

Come ben si può vedere l'ultima affermazione del Pastor è lapidaria: il Vasari «non ha mai posto piede nelle stanze Borgia», suffragando la sua af-

fermazione con una lunghissima nota in cui cita autori e studi che tutti confermerebbero la sua versione. Né l'autore, né il traduttore-curatore della versione in italiano, benché citino un documentato studio di Alessandro Luzio sulla *Galleria dei Gonzaga* a Mantova, pubblicato nel 1913, non lo ritennero degno di una qualche attenzione come pure, come precisato in nota, non approfondiscono l'identica questione riproposta, in quello stesso anno, dal Portigliotti nel suo studio sui Borgia[57].

Certamente l'affermazione del Vasari sull'affresco del Pinturicchio, nel tempo, era riuscito a mettere fuori strada molti studiosi, in quanto, pur ricercato, non era più visibile negli appartamenti Borgia. Molti si saranno chiesti come potesse scomparire un simile capolavoro, altri non hanno trovato modo che collegare il ritratto di Giulia Farnese seguendo le tracce dell'altro affresco contenente una Madonna con bambino lì presente, considerato che il ritratto di Alessandro VI appariva soltanto sulla ricordata *Resurrezione.*

Già prima del Gregorovius[58], che aveva scritto la sua *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter* (Storia di Roma nel Medioevo) tra gli anni 1859-1872, vediamo che un altro illustre studioso perugino, Giovanni Battista Vermiglioli, in una sua biografia critica sul Pinturicchio[59], edita nel 1837, era caduto nello stesso equivoco:

> Ma prima di lasciare codesta terza sala Borgiana, non vuole dimenticarsi un tondo sopra la porta d'ingresso, ove il Pinturicchio dipinse *la Beata Vergine festeggiata dagli Angeli col Divino Figliuolo in grembo, e con il libro aperto in mano* (*Fig. 13*); e questa può credersi quella immagine della Vergine menzionata anche dal Vasari in cui il pittore vi ritrattò, e forse per comando di Papa Alessandro, Giulia Farnese unitamente alla testa del Pontefice stesso.

---

[57] G. PORTIGLIOTTI, *I Borgia,* Milano, 1913.

[58] F. GREGOROVIUS, *Storia di Roma nel Medioevo,* cit.

[59] G. B. VERMIGLIOLI, *Di Bernardino Pinturicchio pittore perugino de' secoli XV, XV,* Perugia, Tip. Baduel = da Vincenzo Battelli, 1837, p. 48.

Fig.13. Pinturicchio, Tondo con la Madonna e il Bambino.

Anche l'Odorici[60], come abbiamo visto, s'era messo alla ricerca dei possibili ritratti di Giulia a cominciare proprio dalla statua della *Giustizia* e da quello del Pinturicchio descritto dal Vasari. Accenna ad un altro ritratto ricordato da Fioravante Martinelli (1599-1667) in un suo scritto edito postumo[61] e ricorda come nel 1847, «appo la Biblioteca Vaticana», vi fosse un altro dipinto che, da quanto scrive, se non era l'originale, era l'esatta copia di quello del Pinturicchio...

Non sorprende che l'anno indicato sia lo stesso di quello in cui un incisore "Bramati" s'era recato in Vaticano per cercare di disegnare un ritratto

[60] F. ODORICI, *Farnesi Duchi di Parma*, cit., tav. VII.

[61] F. MARTINELLI, *Carbognano illustrato,* Roma, per Francesco de' Laz., figl. d'Ignatio, 1694.

di Giulia Farnese. Ma se avesse almeno copiato il quadro presente nella Biblioteca Vaticana, di cui si parla, avremmo avuto la fortuna di capire quale immagine vide nell'occasione.

Sta di fatto che, alla fine, sia il Litta che l'Odorici, comunque, usarono la riproduzione incisa del tondo suindicato. Questa immagine appare fra le illustrazioni della loro opera con una didascalia che, naturalmente, non ci sorprende più di tanto: *Ritratto di Giulia Farnese. Sotto l'aspetto di Madonna, pittura a buon fresco di Bernardino Pinturicchio, esistente nelle Sale Borgia del Palazzo Vaticano* (*Fig. 14*).

Fig.14. Incisione in Odorici-Litta (A. Chiari dis.).

A questo punto sembrava di poter chiudere così il racconto della nostra storia, che, invece, si andò riaprendo nel 1947 allorché Giovanni Incisa della Rocchetta, pubblicò una curiosa ma documentata storia sulla *Ricostruzione d'un Pintoricchio borgiano*[62]. Racconta che nel novembre 1940, con sua madre e un fratello, era stato invitato a visitare un importante palazzo di una famiglia a Mantova ove gli venne mostrato dalla padrona di casa un dipinto ad olio, avuto dal padre, in cui è rappresentata una «Madonna seduta a destra, su di una terrazza aperta verso un paesaggio, sotto una doppia cortina. Essa tiene sulle ginocchia il Bambino, benedicente colla destra e reggente il globo crucigero colla sinistra, mentre un papa, in mozzetta, a capo scoperto, è inginocchiato davanti a loro, a sinistra, e sorregge con la mano un piede del Bambino». Comprende immediatamente che il dipinto ritrae l'affresco, poi distrutto, dal quale erano pervenuti i due frammenti (uno con testa di Madonna, l'altro con Bambino benedicente) conservati a Palazzo Chigi al Corso e che il noto critico d'arte Corrado Ricci, aveva attribuito alla mano del Pinturicchio[63]. Il fratello Agostino, disegnò subitamente uno schizzo del dipinto e poi riquadrerà sullo stesso i due lacerti affrescati (*Fig. 15*). Il ragionamento, svolto con ampie argomentazioni, consentì allo storico di poter affermare la sicura distruzione dell'affresco originario, proprio quello "scomparso" e descritto dal Vasari.

Ma come e quando era avvenuto tutto questo?

La storia va riportata all'indietro, addirittura alla congiura di Piacenza del 10 settembre 1547, quando alcuni nobili di quella città, sotto la "sapiente regia" di Ferrante Gonzaga, allora governatore di Milano e protetto da Carlo V, uccisero il duca Pier Luigi Farnese e ne gettarono il corpo sotto la Rupe della Cittadella[64]. I Farnese, dopo il grave affronto, operarono perché fosse preclusa, a Roma, l'elezione a pontefice del card. Ercole, fratello di

---

[62] G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *Ricostruzione d'un Pintoricchio Borgiano,* in *Strenna dei Romanisti*, VIII, 1947, p. 176-184. Come detto, questo scritto è documentato con numerosi e puntuali richiami bibliografici che non stiamo qui a ripetere in quanto in parte già segnalati.

[63] C. RICCI, *Pintoricchio,* Perugia, V. Bartelli, 1915, p. 336.

[64] Per l'assassinio di Pier Luigi, cfr. G. DREI, *I Farnese. Grandezza e decadenza di una dinastia italiana,* Roma, Libreria dello Stato, 1954, pp. 64-71; E. NASALLI ROCCA, *I Farnese,* Milano, Dall'Oglio, 1969, pp. 74-76; A. G. RICCI (a cura), *Gi atti del procedimento in morte di Pier Luigi Farnese. Un'istruttoria non chiusa,* Piacenza, Banca di Piacenza, 2007; *La congiura farnesiana dopo 460 anni. Una rivolta contro lo Stato nuovo,* Piacenza, Banca di Piacenza, 2008.

Ferrante. Ecco spiegata l'accesa e violenta rivalità sorta tra le due casate. Ci fu un momento in cui sembrò che potesse esserci un riavvicinamento tra le famiglie allorché ci si accordò, dopo lunghissime trattative, perché fosse celebrato, nel 1581, il matrimonio tra Margherita Farnese, figlia di Alessandro e nipote del duca Ottavio, con Vincenzo Gonzaga, figlio di Guglielmo, duca di Mantova. Mentre tutti attendevano la nascita di un erede si accertò

Fig.15. Il disegno del dipinto mantovano riproducente l'affresco del Pinturicchio nel disegno di Agostino Incisa della Rocchetta.

che Margherita era inadatta non solo a procreare ma anche alla vita coniugale. Per arrivare a questa mortificante sentenza s'erano incaricati medici famosi e i Gonzaga chiesero l'annullamento del matrimonio. In questa circostanza papa Gregorio XIII aveva nominato arbitro addirittura san Carlo Borromeo. Margherita fu sottoposta ad umilianti accertamenti e cure varie che non sortirono alcun effetto tanto che, nel 1583, la stessa fece ingresso in

Monastero[65]. L'umiliazione dei Farnese per il disgraziato matrimonio acuì, se ve ne fosse stato bisogno, risentimenti e odio tra le due famiglie che, ormai, non avrebbe trovato più soluzione.

Due storie parallele si divisero tra Parma, Piacenza, ove i Farnese erano riusciti ad emergere come illuminati mecenati, mentre la corte di Mantova, con Vincenzo I aveva conosciuto un "secolo d'oro" per le innumerevoli raccolte d'arte[66]. Siamo così al 10 giugno 1612 quando, con la morte di Vincenzo, il ducato finì nella mani di Francesco IV, andato in sposa a Margherita di Savoia e che regnò per un brevissimo periodo, appena sei mesi, morendo per il vaiolo alla fine di dicembre di quello stesso anno.

Fu proprio in questo breve lasso di tempo che il neo duca, nel tentativo di «continuare le magnificenze paterne [...] aveva infine voluto, a sfregio degli odiati Farnese, che la galleria mantovana possedesse la riproduzione (ad opera del Facchetti) del ritratto della ganza di Alessandro VI, della celebre Giulia da cui i Duchi di Parma ripetevano le origini impure della loro potenza. Su quest'ultimo episodio val la pena di soffermarsi, porgendoci esso un caratteristico esempio delle rivalità mal represse tra le corti italiane del tempo [...] la "leggenda" diffusa dal Vasari era allora generalmente creduta autentica da tutti [...] dagli stessi Farnese: i quali adoperavano la loro influenza in Vaticano, perché fosse occultata a sguardi indiscreti la pretesa Giulia Farnese del Pintoricchio [...]»[67].

Il volere del duca Francesco fu subitamente trasmesso all'agente in Roma, mons. Aurelio Recordati che si adoperò perché un pittore di fiducia, nel caso specifico Pietro Fachetti, già collaboratore del duca Vincenzo I come

---

[65] G. DREI, *I Farnese...,* cit., pp. 129-130; G. RABBI SOLARI, *Storie di Casa Farnese,* Milano, Mondadori, 1964, pp. 93-106; E. NASALLI ROCCA, *I Farnese,* cit., pp. 130-132; K. SIMON, *I Gonzaga. Storia e segreti,* Roma, Newton Compton, 2006, pp. 280-283.

[66] Si confronti in proposito, tra i tanti, *Gonzaga. La Celeste Galleria. La raccolte*, a cura di R. Morselli, Ginevra-Milano, Skira, 2002. Saggi e catalogo per la mostra omonima tenuta a Mantova, Palazzo Te – Palazzo Ducale, 2 set. – 8 dic. 2002.

[67] A. LUZIO, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28. Documenti degli Archivi di Mantova e Londra raccolti e illustrati,* Milano, Cogliati, 1913, p. 45. Il Luzio, come visto, richiama anche la "leggenda" su Giulia Farnese contestando le obiezioni del Pastor, come già detto. Tra l'altro, il Luzio, citando anche l'opera di E. STEINMANN, *Rom in der Renaissance von Nicolaus V. bis auf Leo X,* Lipsia, Seemann, 1902, dimostra di non conoscere affatto il dipinto "scandaloso" di papa Borgia adorante in quanto il confronto con la figura 83 da lui citato sotto didascalia *Madonnenbild von Pinturicchio im Appartamento Borgia* riproduce il più volte ricordato tondo con solo la Madonna e il Bambino. In quanto a "confusione" non si può dire che anche allora non ve ne fosse!

ritrattista e copista[68], riuscisse a riprodurre, in pittura, l'affresco del Pinturicchio (che a Mantova, come vedremo, si reputava del Perugino) presente ancora negli appartamenti Borgia e quindi farlo avere a Mantova ove lo si reclamava. Il Recordati, in varie missive riferiva sullo "stato dei lavori" direttamente a Giovanni Magni, segretario ducale e allo stesso duca[69], come appresso:

25 agosto 1612 (a Giovanni Magni)

[...] nel qual proposito, hora che mi sovviene, li voglio dire che, quando sua altezza mi disse che havrebbe voluto qualche pittura stravagante da pore in una galaria, andai pensando di farli havere l'effigie dell'origine di casa Farnese, che hora fa professione di far tanto rumore. Questa, come sa forse vostra signoria, sta ritratta in una Madona sopra la porta della camera dove dorme l'inverno il signor cardinale Borghese, ma è nel muro. I farnesiani hanno fatto ogni opera per farla cancellare, ma per esser mano dì quel grand'huomo non l'han voluto fare questo, sì che vi è inchiodato sopra una tela con chiodetti spessissimi e poi vi è un tafetà, e sopra di esso una Madonna del Populo. Io ho corrotto il guardarobba di Borghese con un par di calze dì seta e l'ho fatta cavare dal Fachetti nostro, che me la loda per una cosa rara, ma ancor non è finita ben bene, sì come anche non so quando la potrò ricuperare per non haver dinari da pagarlo. Il che farò però quanto prima ne havrò e la tenerò per me, se ben mi mossi per sua altezza, ma per esser così sgratiato non voglio tentar più la mia sciagura [...].

8 settembre 1612 (a Giovanni Magni)

[...] Poiché così commanda sua altezza, come sii finito il ritratto di quella bellissima madona lo inviarò a sua altezza, standо tuttavia in mano del Fachetti che lo finisse a casa, essendosi solo hieri levato da San Pietro. È di molta fattura e 'l Fachctti lo stima assai, è di mano di Pietro Perugino. Io non so come addimandarglielo mentre non li dono quella mercede che li si deve, perché non ho un giulio e vivo non so come, che, se havessi quelli denari di spesa che già mi deve sua altezza molti mesi sono, potrei far questo et altro

[68] Per la figura di Pietro Fachetti si veda A. FERRI, *Facchetti (Fachetti, Fachetto), Pietro,* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, vol. 44, 1989, *ad vocem.* Cfr. pure *Gonzaga. La Celeste Galleria*, cit., pp. 65, 71, 81.

[69] La corrispondenza diretta al segretario Giovanni Magni è pubblicata con varie omissioni e lacune nell'opera del Luzio che, tra l'altro, non riporta la lettera inviata direttamente al Duca. Per questo si sono utilizzate le trascrizioni edite in B. FURLOTTI, *Il carteggio tra Roma e Mantova (1587-1612)* , in *Le collezioni Gonzaga,* Cinisello Balsamo, Silvana, 2003, pp. 630-634.

con riparare ancora a qualche inconveniente, nel quale non vi è anche tutta la riputatione del principe, però me li raccomando. Di gratia vostra signoria se può aiuti a far haver quelle colonne al frate dominicano, che ogni giorno mi viene a fare la Madalena alla porta [...].

Fig.16. Pietro Fachetti, *Madonna con Bambino e Alessandro VI*. Copia dall'affresco del Pinturicchio esistente negli appartamenti Borgia in Vaticano. L'immagine è stata pubblicata per la prima volta da Franco Ivan Nucciarelli in *Pinturicchio. Il Bambin Gesù delle mani*, come proveniente da una collezione privata forse di Mantova.

6 ottobre 1612 (a Giovanni Magni)

[...] È finito il quadro della Madona che rapresenta la figura della signora Giulia Farnese, origine della grandezza di quella casa. Il Fachetti l'ha fatto con gran diligenza; pretenderebbe assai, ma ho pensato, insieme con qualch'altro, che, per esser amico nostro, li possi bastare dì 25 scodi, se ben lui

vorrebbe che io facessi stimarlo e cinque scudi tra la tela et i colori, che la magior parte e azurro ultramarino. Questi 30 scudi aspettarò che vostra signoria me li mandi per pagar il pittore et il coloraro, ch'io tra tanto per il primo che viene mandarò il quadro et è cosa da stimar per non ve n'esser d'altri che l'original solo [...].

14 novembre 1612 (a Francesco Gonzaga IV, duca di Mantova)

[...] Promisi di mandare a vostra altezza il ritratto al naturale della signora Giulia Farnese, sorella di Paolo 3°, amica d'Alessandro VI et origine della grandezza di così honorata famiglia, e questa è il viso della Madona che l'altezza vostra vede ritratto. Non si meravigli se è dipinta per la Beata Vergine, perché a Roma molte cose che non stanno bene si coprono col manto della religione e la magior parte delle sante che si dipingono sono figure di donne che o furrono o sono. Se vostra altezza havesse desiderio d'intendere qualche particolare intorno a ciò, il conte Chieppio [Annibale] gli ne potrà suggerir molti, a cui scrivo l'alegata in questa medesima materia[70]. M'ha detto il cardinale Montalto [Alessandro Peretti, nipote di Sisto V] che, quando lui era nipote di papa et habitava quelle stanze, voleva che questo quadro stasse scoperto, anzi era lasciato intendere con i suoi servitori che gustava fosse alli forastieri dichiarato tutto il misterio, non li parendo conveniente che doppo morte si tacesse a questa signora quella gloria ch'ella, con le sue virtù, in vita s'era procurata. M'ha detto il cardinale Melino [Giovanni Garcia Melini] che in Roma sono manoscritti i diari d'Alessandro VI, i quali contengono di quelle cose che non vi è ancor gentile che ne habbi ne' suoi scritto. Io ho usato grandissima diligenza per haverli ma non vi ho potuto arrivare. Le tradizioni si vanno perdendo con li huomini e perciò tutto col tempo restarà in oscura scienza [...].

14 novembre 1612 (a Giovanni Magni)

[...] Vedrà dunque vostra signoria il ritratto di quella Madona ch'io promisi mandare a sua altezza et una indiscretissima lettera che scrivo al conte Chieppio che serve per argomento a quella intelligenza e, se bene non ha che fare la casa Farnese con quella d'Alessandro VI, ho voluto però diffondermi tan[---] di quello, acciò si vegga da che qualità d'huomini ha per origine la grandezza di questi [...].

Come si vede, attraverso la corrispondenza di mons. Aurelio Ricordati, è possibile ricostruire la storia della copia voluta dalla Corte di Mantova del

[70] La curatrice della pubblicazione annota che la lettera del Chieppio non risulta più allegata all'originale, né è stata rinvenuta nella serie archivistica pertinente.

ritratto di Giulia Farnese[71] inserita dal Pinturicchio negli appartamenti Borgia e come, da parte degli stessi Farnese, si fosse operato per occultare quello scomodo "ritratto". Fu il fratello Alessandro, futuro papa Paolo III, a far sì che scomparisse, in qualche modo, anche questa testimonianza che si univa alle tante "pasquinate" che continuavano per Roma a ricordare sua sorella come "sponsa Christi", "Venere papale", o descritta con altri simili e spesso più "sboccati" appellativi? Crediamo di sì.

All'epoca, forse, per la carriera del fratello cardinale, necessitava che la vicenda della sorella Giulia fosse dimenticata, tanto che degli ultimi anni della vita di essa si conosce poco o nulla. Forse s'era operato per una *damnatio memoriae* benché l'affetto di Giulia per il fratello risulti assoluto e straordinario, così come possiamo vedere dal testamento della stessa[72]. In effetti la storia di Giulia, pur restando una delle più conosciute "leggende" romane, si andrà affievolendo a poco a poco soprattutto dopo la morte di Alessandro VI, avvenuta nel 1503, preceduta dalla morte dello sposo Orsino Orsini (1500), e soprattutto con il suo "esilio" a Carbognano ove, seguita dalla figlia Laura e, quindi, dal nuovo marito Giovanni Capece Bozzato o Bozzuto (sposato nel 1509), seppe estraniarsi dalla vita mondana dell'Urbe, per dedicarsi ai lavori di ristrutturazione e decorazione del Palazzo del suo nuovo feudo, far costruire la fontana del borgo e, dopo la nuova vedovanza (1517), far erigere la Chiesa dedicata a Santa Maria. La sua morte, avvenuta a Roma nel 1524, passò quasi inosservata e certamente il fratello Alessandro esaudì la volontà che la sorella aveva espresso nel testamento di essere sepolta nel mausoleo di famiglia, eretto nel 1449 da Ranuccio nella lontana Isola Bisentina del Lago di Bolsena.

Va anche detto che, in Vaticano, la "spedizione" ordita dai Gonzaga per appropriarsi della copia dell'affresco non solo non era passata inosservata ma aveva rappresentato un atto sicuramente sgradito, tanto che lo stesso mons. Recordati, forse alla ricerca di altri "scandali" per conto della sua

---

[71] Circa la copia dell'affresco dobbiamo dare atto allo studioso d'arte Franco Ivan Nucciarelli di averne comunque ritrovato l'immagine a colori, che pone a corredo, nella fig. 16, del suo splendido lavoro critico *Pinturicchio. Il Bambin Gesù delle mani,* Perugia, Quattroemme, 2006. Naturalmente gran parte delle fonti da noi riportate appaiono citate nel lavoro del Nucciarelli, anche se è da dire che, dal punto di vista storico, chi scrive fin dal 2002 aveva iniziato ad interessarsi del "mistero del volto di Giulia Farnese" avendo curato un breve profilo dal titolo *La donna dei misteri,* edito nella brochure *Giulia La "Bella"*, per la "mise ed éspace" della regista Daniela Eritrei rappresentata a Roma e Canino nell'ambito del Festival Barocco organizzato dall'APT di Viterbo (19 e 20 settembre 2002).

[72] Cfr. *Regesto dei documenti di Giulia Farnese*, cit., pp. 331-343.

corte a scapito degli odiati Farnese, era costretto a scrivere sempre al Magni, solo qualche giorno dopo la sua ultima lettera inviata a Mantova, che «s'è dato ordine al guardaroba di Borghese che non mostri più il casino di Borghese a persona veruna perché un fiammingo l'ha veduto e certe pitture dentro un poco lascive, onde ha detto cose di fuoco, che risapute dal papa [Paolo V] ha dato questa commissione» (8 dicembre 1612).

Una cosa è comunque certa. Oggi il controverso affresco non c'è più. Se era vero che i Farnese l'avevano fatto "coprire", non avevano assolutamente né desiderato né operato per la sua rimozione e/o distruzione. Allora cos'era accaduto?

La verità, probabilmente, è quella più semplice e sostanzialmente già esposta da Giovanni Incisa della Rocchetta nel ricordato contributo. Lo studioso attesta che i due frammenti dell'affresco figuravano, ancora sotto il nome di Pietro Perugino, nell'inventario del card. Flavio Chigi (morto nel 1693), benché afferma di ignorare quando e come gli stessi fossero entrati in quella collezione. Va ricordato comunque che, dopo la morte di Alessandro VI, nessun successore aveva assunto tale nome per circa centocinquanta anni. Lo fece Fabio Chigi, al momento della sua elevazione al soglio pontificio (1655), divenendo Alessandro VII, con il probabile intento di riannodare il ricordo all'altro senese Alessandro III (1159-1181), ma è da ritenere che non mancarono "fastidiosi" paralleli e riferimenti alla scomodo predecessore,

Allora il pontefice, come ipotizza Incisa della Rocchetta, «fatti togliere dal muro i pezzi più belli, il Bambino e la testa della Madonna, li abbia regalati al nipote cardinale Flavio. E non escludo la possibilità che egli abbia fatto distruggere il ritratto del papa adorante: infatti egli aveva assunto il nome di Alessandro [...] proprio per rompere il maligno incanto, che vi gravava sopra dal tempo dei Borgia»[73].

Nel 2006, ma questa è storia recente, l'acquisizione del *Bambin Gesù delle Mani (Fig.17)* da parte della Fondazione perugina "Guglielmo Giordano" ha riaperto in maniera eclatante la storia del ritratto di Giulia. La pre-

---

[73] G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *Ricostruzione d'un Pintoricchio Borgiano*, cit., p. 184.

Fig.17 – Bernardino Pinturicchio, *Bambin Gesù delle Mani*, affresco, Perugia, Villa Spinola, Fondazione Guglielmo Giordano.

sentazione avvenuta nella notte di Bianca di Perugia di quell'anno e la successiva esposizione a Roma del frammento del Pinturicchio, nel Museo di Palazzo Venezia, hanno riscosso un enorme successo anche per la contemporanea pubblicazione dello studio curato dal prof. Franco Ivan Nucciarelli.

Ma subitamente ci vien da dire: "E il volto di Giulia?".
Il mistero continua…